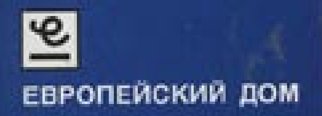
LA FRANCE ET LES FRANÇAIS A SAINT-PETERSBOURG XVIII – XX siècles



ФРАНЦИЯ И ФРАНЦУЗЫ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ XVIII – XX вв.



ЕВРОПЕЙСКИЙ ДОМ

INSTITUT FRANÇAIS DE SAINT-PETERSBOURG
MUSÉE RUSSE d'ETAT

LA FRANCE ET LES FRANÇAIS A SAINT-PETERSBOURG

XVIII – XX siècles

Actes du colloque

qui a eu lieu les 24 et 25 octobre 2003 dans le cadre de l'exposition
«Présence française à Saint-Pétersbourg: XVIII – XX siècles»
(programme officiel de la participation française
à la célébration du Tricentenaire de Saint-Pétersbourg)



ФРАНЦУЗСКИЙ ИНСТИТУТ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

ФРАНЦИЯ И ФРАНЦУЗЫ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

XVIII – XX вв.

Материалы коллоквиума

состоявшегося 24 и 25 октября 2003 г. в рамках выставки
«Французы в Санкт-Петербурге: XVIII – XX вв.»
(официальная программа участия Франции
в праздновании 300-летия Санкт-Петербурга)



«ЕВРОПЕЙСКИЙ ДОМ»
Санкт-Петербург
2005

Olga MEDVEDKOVA
Institut National d'Histoire de l'art, Paris

DIDEROT FACE A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE SAINT-PÉTERSBOURG: LE PARADOXE DE L'ÉCORCHÉ

Comme on le sait, l'institution académique joua un rôle fondamental dans l'exportation des modèles artistiques français en Russie, et ceci pour deux raisons. Aux yeux des Français, l'Académie française fut «le *lieu commun* de la grandeur et de la gloire nationales»[1]. L'idée académique, avec en particulier son accent placé sur le «grand genre» de la peinture historique, « repousse [...] partout et surtout là où l'on s'emploie à supplanter son incarnation traditionnelle»[2]. La doctrine académique fut en même temps «nationale» et «moderne». En Russie, la construction d'un art «national» et «moderne», qui passait par un abandon de la tradition intellectuelle et artistique gréco-byzantine, poussa ses acteurs à se tourner vers l'expérience française, à cet égard exemplaire.

C'est sous cet angle qu'il nous semble utile de revenir sur un épisode historique très connu, la visite de Diderot à Saint-Pétersbourg. Anti-académiste notoire, Diderot s'y livra en effet à un plaidoyer délibérément académique. Ce paradoxe qui, à notre connaissance, n'a

jamais attiré l'attention des historiens, nous semble extrêmement symptomatique et d'autant plus important que Diderot, faut-il le rappeler, fut au centre de nombreux échanges culturels entre la France et la Russie.

Dans les *Mémoires pour Catherine II,* que Diderot rédigea lors de son séjour à Saint-Pétersbourg du 8 octobre 1773 au 5 mars 1774[3], le court passage consacré à l'Académie des beaux-arts est des plus intéressants à déchiffrer. Il apparaît sous le numéro 52 et il est intitulé: «Sur les plâtres de l'Académie des arts». Dans ce fragment, derrière quelques conseils pratiques désabusés, Diderot laisse deviner, à travers certains «mots-clés», tout un système de convictions. Citons ce fragment en entier:

«Presque tous les tableaux que j'ai vu là sont médiocres. Il faudrait que Sa Majesté Impériale y envoyât d'entre les tableaux qu'elle a acquis ceux qu'on appelle non pas tableaux de galerie, mais tableaux d'école. Ce n'est pas les yeux attachés sur un Gérard Dow, un Wouwermans, un Van Ostade, un Terburg, même un Teniers et un Rembrandt, qu'un élève se fera une grande manière, un grand goût de dessin: il lui faut d'autres modèles. J'ai envoyé à Votre Majesté deux paysages du Poussin, pendants. L'un est *Polyphème et Galatée*; l'autre, je crois, *Hercule et Cacus*. Voilà deux vrais tableaux d'école; ils sont faits pour une académie. Vous êtes très riche en beaux plâtres, mais il vous manque une pièce essentielle pour l'instruction de la jeunesse: c'est un grand écorché. Le plus célèbre est celui de Houdon. On pourrait ou en envoyer un plâtre à Votre Majesté Impériale, ou faire ce que j'avais conseillé à un Demidof, qui voulait offrir à Votre Majesté Impériale quelque chose qui fût digne d'elle: de le faire fondre en bronze. Il me semble que puisque les plâtres de l'Académie doivent un jour tous être fondus, il vaudrait autant commencer par celui-là, qui, coulé sous les yeux du statuaire, serait réparé par lui et n'en serait que plus parfait. D'ailleurs, c'est le premier morceau d'une académie, parce que c'est un morceau d'étude»[4].

Cette lettre ne peut manquer de paraître étonnante à tous ceux qui fréquentent Diderot, admirateur passionné des œuvres de Teniers, de Dow et bien sûr de Rembrandt. Pourtant, sa lettre à Catherine II à propos de l'Académie russe découle d'une certaine logique et reflète parfaitement la situation qui règne dans le domaine des arts en France. Elle se caractérise par une opposition entre deux systèmes de valeurs: le goût ordinaire et le goût pour la grande manière académique. Le goût ordinaire s'attache aux œuvres agréables, distrayantes, narratives qui ne sont pas forcément «correctes» ni régulières. Il s'agit essentiellement de la peinture flamande ou hollandaise du XVII-e siècle, des scènes de genre, des portraits et des natures mortes, ainsi que des oeuvres de Boucher et de ses épigones[5]. Ces toiles de petites dimensions entrent bien dans une collection particulière: moins chères, elles trouvent plus facilement leur place dans une galerie ou dans un cabinet d'un hôtel particulier. C'est ce type de tableaux que Diderot appelle «tableaux de galerie» et que nous pouvons aussi appeler « tableaux de collection». En revanche, le «grand goût» s'attache essentiellement aux tableaux de grandes dimensions. Il s'agit tout particulièrement des œuvres de l'école italienne du XVI-e et du XVII-e siècle et de l'école française du XVII-e siècle. Les tableaux de ces maîtres doivent être au coeur des collections des académies européennes. Diderot les appelle «tableaux d'école».

Le raisonnement de Diderot marque bien la ligne de partage entre les deux sphères qui ne doivent pas se confondre. Dans les articles de *l'Encyclopédie,* les noms de Nicolas Poussin, d'Eustache Le Sueur, de Jean Jouvenet et de Charles Le Brun reviennent souvent pour signifier l'académisme à la française «au sens le plus noble du mot»[6]. En même temps, dans ses *Essais sur la peinture,* destinés à la *Correspondance littéraire* et écrits dans le style d'une lettre privée adressée à un ami («Personne que vous, mon ami, ne lira ces papiers, ainsi j'y puis écrire tout ce qu'il me plaît»)[7], Diderot cite fréquemment avec éloge les nom de David Teniers et de Rembrandt. Cette opposition de deux goûts se manifeste, notamment, à travers l'histoire du tableau

historique de Greuze *Septime Sévère et Caracalla* (1769), pour lequel l'Académie ne lui octroie que le titre de peintre de genre. Diderot, pourtant amateur des genres de Greuze, le juge sévèrement car ce tableau n'est pas «convenable»[8]. En effet, dans l'opposition des deux types d'œuvres, «de galerie» et «d'école», nous retrouvons facilement l'idée de la convenance, l'une des principales catégories esthétiques issues du *decorum* de la rhétorique classique qui, depuis le XVI-e siècle, devient l'une des formules clés de la pensée artistique française.

Il est bien évident que, selon Diderot, les deux types de tableaux ont le droit d'exister, mais en restant chacun dans son domaine. On peut comparer ce système à celui de l'architecte Jacques-François Blondel qui, dans son *Cours d'architecture*, appelle ses élèves à ne pas confondre l'architecture simple et grave des façades avec l'abondance de la décoration légère des intérieurs. Les «tableaux d'école» de Diderot s'opposent aux «tableaux de galerie» comme l'extérieur s'oppose à l'intérieur ou encore comme l'espace public à l'espace privé. L'essentiel est que, les deux types de tableaux ayant chacun son propre fonctionnement, ils ne puissent pas se confondre. C'est en effet la crainte de voir l'école académique souillée par la «petite manière» des «tableaux de galerie» dans les murs même de l'Académie, conservatoire du premier type, que nous retrouvons dans le *Mémoire pour Catherine II*.

Il est intéressant de remarquer par ailleurs que la distinction entre les «tableaux d'école» et les «tableaux de galerie» se superpose au système des genres. Un paysage, s'il est de la main de Poussin, peut aussi bien appartenir au type de «tableaux d'école», en même temps qu'une peinture d'histoire, celle de Rembrandt ou encore de Greuze, doit se rattacher aux «tableaux de galerie» car l'histoire y est banalisée. Le premier sert de modèle et d'enseignement, il est hors du « genre », la seconde fait partie d'une collection, elle peut plaire ici et maintenant, indépendamment de sa valeur de modèle à imiter. De ce point de vue,

la situation dans l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg paraît aberrante. Si Diderot ne cite dans sa lettre que les toiles de l'école hollandaise du XVII-e siècle, dont la présence à l'Académie l'a si fortement frappé, on peut facilement y ajouter nombre de dessins, de gravures et de peintures français dans l'esprit de Boucher qui, comme on le sait, servaient de modèles aux élèves de l'Académie russe, ou encore les très nombreux dessins de Greuze sur lesquels se formaient les futurs peintres d'histoire en Russie[9], alors qu'en France il n'avait jamais reçu le titre de peintre d'histoire. Ces tableaux, que Diderot admire lui-même, ne sont pas admissibles en tant que modèles, car ils empêcheront les élèves de l'Académie russe d'accéder à la «grande manière». Diderot oppose à ces mauvais modèles le nom de Poussin, autorité absolue et immuable de la tradition académique française depuis les conférences de Félibien et de Le Brun.

En évoquant ce qu'il appelle la «grande manière», Diderot révèle le fond de sa pensée. Puisque l'Académie, avec son système d'enseignement fondé sur la copie, représente un instrument de la reproduction artistique, le choix des modèles doit être extrêmement sérieux. Les élèves qui voient et copient les modèles du grand goût vont reproduire la «grande manière», alors que si l'on installe devant leurs yeux des maîtres hollandais ou Boucher, leur manière sera petite, et ils ne seront que maniérés.

Dans le vocabulaire de Diderot – critique d'art – le mot «manière» fait partie des plus employés. Dans son essai *De la manière*, concentré d'une longue tradition qui traverse l'histoire de l'art depuis Vasari[10], Diderot en donne la formule suivante: «Le mot manière se prend en bonne et mauvaise part, quand il est seul. On dit avoir de la manière, être maniéré, et c'est un vice. Mais on dit aussi, sa manière est grande; c'est la manière de Poussin, de Le Sueur, du Guide, de Raphael, des Carraches»[11]. Parmi les «petites manières», la manière nationale est celle «dont il est difficile de se départir»[12]. Car «on est tenté de prendre pour la belle nature celle qu'on a toujours vue»[13]. Dans la Russie de

la seconde moitié du XVIII-e siècle, ce qui pourrait être la «manière nationale», celle des icônes, est entièrement rejeté, et la nouvelle «manière occidentale» s'élabore au sein de l'Académie. Par ailleurs, les collections de tableaux occidentaux sont encore très limitées. Ainsi le danger y est grand d'emprunter une certaine manière nationale étrangère et de ne devenir par conséquent que doublement maniéré.

De façon significative, Diderot oppose Poussin aux peintres hollandais, non pas comme un représentant de l'école française aux productions de l'école hollandaise, comme une école nationale contre une autre, mais comme une synthèse des manières, une sorte de «transmanière», contre une manière nationale. Poussin avait déjà été interprété ainsi par les Modernes au XVII-e siècle, et notamment par Félibien: «...l'on en peut faire comparaison avec les diverses manières de peindre, qu'on remarque dans l'école de Rome, dans celle de Florence, et dans celle de Lombardie, dont la première conserve plus de majesté et de grandeur, la seconde plus de furie et de mouvement, et la troisième beaucoup d'agrément et de douceur. Mais il faut avouer qu'il y avait quelque chose de singulier et d'incomparable dans M.Poussin, puisque ayant trouvé l'art de mettre en pratique toutes ces différentes manières, il les a si bien possédées et s'en est fait des règles si certaines, qu'il a donné à ses figures la force d'exprimer tels sentiments qu'il a voulu, et de faire que son sujet les inspire dans l'âme de ceux qui le voyait, de la même sorte que dans la musique ces modes dont je viens de parler émouvaient les passions. Il a même surpassé les plus fameux peintres de l'antiquité, en ce que dans ses ouvrages on y voit toutes ces belles expressions qui ne se rencontraient que dans différents maîtres...»[14]. Ainsi Poussin est opposé par l'unité de son oeuvre à la peinture italienne, avec ses nombreuses écoles dont chacune développe une particularité, de même que la France unie est opposée aux États italiens disparates. Mais de la même façon, l'oeuvre de Poussin, qui est une synthèse, est opposée à l'antiquité, qu'elle peut donc remplacer.

Contrairement à son opinion sur les tableaux, Diderot paraît satisfait par les plâtres académiques. Pourtant, il conseille encore à Catherine II d'acheter pour l'Académie un écorché. Connu en Italie depuis le XVI-e siècle, grâce aux modèles anatomiques de ronde bosse réalisés par Pietro Francavilla, Prospero Scavezzi et Lodovico Cigoli, l'écorché devint au cours du XVII-e siècle un des éléments habituels d'une classe de dessin ou d'un atelier d'artiste[15]. Pourtant sa pratique, de même que l'étude de la perspective, fut discutée tout au long du XVII-e siècle. «Il me semble entendre dire à quelques-uns: A quoi bon s'embarrasser l'esprit d'Anatomie, & se mettre au hazard de tomber dans une maniere cruë & seche comme a fait Michel-Ange», écrivait le célèbre critique et théoricien de la peinture Roger de Piles.[16] Lui-même ne concevant pas une école de dessin sans un cours d'anatomie, Roger de Piles insistait particulièrement sur le choix d'un bon écorché: «Je vous donneray avis en passant qu'il se voit quantité de figures anatomiques de ronde bosse, mais peu de belles & de correctes. Il y en a deux entr'autres que l'on attribue faussement à Michel-Ange, & qui sont plus propres à ébloüir les yeux qu'à donner de véritables instructions. Il est vray qu'elles ont un je ne sçay quoy de grand, mais les contours n'en sont pas bien purs, & les muscles y sont alterez mal à propos en beaucoup d'endroits. Celle qui me plairoit davantage en est une que l'on dit estre du Chivoli, je la trouve simple, correcte et de bon goût»[17]

Dans la bouche de Diderot, le conseil d'acheter un écorché peut surprendre. A plusieurs reprises, parmi les causes du maniérisme en dessin, Diderot évoque en effet l'utilisation abusive de la pratique de l'écorché: «Celui qui a étudié l'écorché voit et rend toujours le dessous de la peau»[18] Dans ses *Essais sur la peinture,* il est encore plus explicite: «L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant; que son oeil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie; qu'en dépit

de la peau et des graisses, il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son attache et son insertion; qu'il ne prononce tout fortement, qu'il ne soit dur et sec et que je ne retrouve ce maudit écorché même dans ses figures de femmes? Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à le bien voir; et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide qu'il faut que j'oublie. On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature; mais il est d'expérience qu'après cette étude on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est»[19]. Il est significatif que le mot «écorché » dans son application artistique, est absent de *l'Encyclopédie*. En effet, selon Diderot l'étude de l'écorché ne peut que corrompre: l'écorché crée une sorte de filtre dans l'œil de l'artiste, et au lieu de lui enseigner de regarder la nature, l'empêche de la voir en l'écorchant. Dans les réflexions de Diderot, l'écorché apparaît comme une «idée» qui, pour ainsi dire, se trouve «sous la peau» du phénomène. Or, selon Diderot, tout enseignement y compris artistique, doit commencer non pas par l'étude des «idées », mais par l'apprentissage des choses. Dans les fragments de textes qu'il écrit, en 1774, pour l'édition des *Plans et Statuts* des établissements de Catherine II, Diderot observe par exemple: «Les idées sensibles avant les idées abstraites. Les idées particulières avant les idées générales. Les individus avant les espèces. Les espèces avant les genres»[20].

L'écorché est donc impérativement conseillé à Saint-Pétersbourg alors qu'il est vivement critiqué à Paris. Bien sûr, il ne s'agit pas ici de n'importe quel écorché, mais de celui que Jean-Antoine Houdon[21] âgé alors de vingt-cinq ans, réalisa en 1767 quand, pensionnaire de l'Académie de France, il fréquenta le théâtre académique de S.Luigi dei Francesi. D'une précision exceptionnelle ainsi que d'une grande élégance, avec ses connotations antiques et son attitude d'orateur romain, l'écorché « simple, correct et de bon goût » de Houdon semblait répondre exactement aux vœux exprimés par Roger de Piles. Il fut très

hautement apprécié par les artistes comme une pièce d'école. On avait du reste quasiment oublié qu'il servit essentiellement à Houdon d'étude pour l'effigie de Saint Jean Baptiste à Santa Maria delli Angeli. Reproduit ensuite en plusieurs copies, cet écorché au bras tendu, ainsi que, plus tard, son «frère» au bras levé, prit place dans les académies d'art à travers l'Europe. Dès son retour de Rome, Houdon était sans doute proche de Diderot, qui l'introduisit notamment auprès de ses amis Russes. En 1770–1773, sur la commande du prince Dimitri Alexeevitch Golitsyne, le jeune sculpteur réalisa le célèbre buste de Diderot, racheté ensuite par Alexandre Sergeevitch Stroganov (aujourd'hui au Metropolitan Museum)[22]. A la même époque Golitsyne commanda au sculpteur deux monuments funéraires de Michel et Alexis Golitsyne[23]. Toujours en 1773, Houdon sculpta, sur la commande du comte Stroganov, deux bustes, celui de Voltaire et celui de Catherine II, qu'il réalisa d'après le portrait que son ami le peintre De Mailly rapporta de Russie[24]. Aussi bien Golitsyne que Stroganov avait été sans doute mis en rapport avec Houdon par Diderot lui-même, qui s'apprêtait alors à partir pour la Russie. Comme il le fit pour de nombreux autres artistes contemporains, Diderot servit ici d'intermédiaire, en essayant de donner au jeune Houdon, récemment rentré de Rome, un accès au «marché» russe.

Comme il l'avait écrit lui-même, Diderot eut l'idée de vendre aux Russes l'écorché de Houdon alors qu'il se trouvait encore à Paris, c'est-à-dire avant d'avoir vu les collections de l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg. Il fit d'abord la proposition au richissime Akinfiï Demidov de fondre l'écorché de Houdon pour l'offrir à l'impératrice. Demidov déclina cette proposition. Plus tard, il offrit à l'Académie une copie de la célèbre porte du Baptistère de Florence de Guiberti. Une copie de cette copie allait plus tard prendre place sur la façade de l'église Notre-Dame de Kazan à Saint-Pétersbourg.

Mais tout ne s'explique pas, croyons-nous, par la relation entre Houdon et Diderot d'une part, et Diderot et les Russes d'autre

part. Le changement d'attitude de Diderot face à l'absence de l'écorché à Saint-Pétersbourg semble avoir des motifs plus «théoriques», à savoir la distance entre Paris et Saint-Pétersbourg. Mieux encore, l'espace se confond ici avec le temps, de sorte qu'en migrant dans l'espace et donc en s'éloignant du «centre» de la civilisation vers sa «périphérie», Diderot croit aussi se déplacer vers un passé qui est censé avancer vers le présent. Si, au «centre», Diderot occupe une position révolutionnaire, il apparaît comme un conservateur à la «périphérie».

A Paris, où une académie des beaux-arts existe depuis un siècle et où le système de l'enseignement académique est déjà pleinement développé, Diderot se livre à la critique de ses fondements. L'académie devient sous sa plume une «boutique de manière»[25], non pas parce que les artistes copient d'après de mauvais modèles, mais parce que le principe même de la copie est mauvais et gros de dangers maniéristes: «Pendant un temps infini, l'élève copie les tableaux de ce maître [qu'il s'est choisi], et ne regarde pas la nature ; c'est-à-dire qu'il s'habitue à voir par les yeux d'un autre, et qu'il perd l'usage des siens. Peu à peu il se fait une technique qui l'enchaîne et dont il ne peut ni s'affranchir ni s'écarter ; c'est comme une chaîne qu'il s'est mise à l'oeil, comme l'esclave à son pied»[26]. Même le dessin d'après un modèle vivant peut mener les élèves académiques vers la petite manière: «Et ces sept ans employés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés, et voulez-vous savoir ce que j'en pense? C'est que c'est là et pendant ces sept pénibles et cruelles années qu'on prend le maniéré dans le dessin»[27].

Dans son projet d'école de dessin idéale, Diderot entend réformer ce système académique, tout en gardant l'essentiel de la structure traditionnelle. Il réduit, notamment, le temps d'étude, diversifie les modèles, qui doivent se placer eux-mêmes dans des positions naturelles. Cela représente une véritable révolution: à l'académie, la pose du modèle n'est confiée qu'au professeur ; plus encore, le modèle vivant doit mimer un personnage de composition historique. Par ailleurs, Diderot garde l'écorché dans son projet, mais il en réduit l'importance par rapport à la pratique académique traditionnelle. «Après la séance de dessin, un habile anatomiste expliquera à mon élève l'écorché, et lui fera l'application de ses leçons sur le nu animé et vivant; et il ne dessinera d'après l'écorché que douze fois au plus dans une année. C'en sera assez pour qu'il sente que les chairs sur les os et les chairs non appuyées ne se dessinent pas de la même manière, qu'ici le trait est rond, là comme anguleux; et que s'il néglige ces finesses, le tout aura l'air d'une vessie soufflée ou d'une balle de coton»[28].

On peut donc reconstruire le propos de Diderot sur l'écorché. A Paris, cette pratique est critiquée en tant que pratique académique. A Saint-Pétersbourg, s'il n'y a pas d'écorché il n'y a point d'Académie, et donc il ne peut y avoir de critique de l'Académie. On comprend maintenant l'indignation de Diderot devant l'absence d'écorché. Son attitude est celle d'un civilisé devant un barbare; ce qu'il craint, c'est la confusion. Du reste, Diderot se trompe: l'Académie de Saint-Pétersbourg possède bel et bien un écorché, bien qu'il ne soit pas celui de Houdon. En 1771, soit deux ans avant l'arrivée de Diderot à Saint-Pétersbourg, l'Académie a reçu un écorché non moins célèbre, celui d'Ercole Lelli, directeur de l'Académie de Bologne[29].

Les *Essais sur la peinture* de Diderot, écrits en 1766 pour la *Correspondance littéraire* de Grimm, ne seront publiés qu'en 1795. Mais, à l'Académie de Saint-Pétersbourg, les idées principales de ce texte ont été connues bien avant et presque en même temps que ce texte a été écrit. La même année 1766, l'Académie de Saint-Pétersbourg reçoit le mémoire de Dimitri Alexeevitch Golitsyne: *De l'utilité, de la gloire et du reste des arts*. En reprenant des passages entiers des *Essais sur la peinture,* Golitsyne fait siennes les critiques de Diderot concernant l'enseignement académique. Si l'enseignement du dessin doit

bien se fonder sur le dessin d'après la bosse et d'après le modèle vivant, ces leçons exigent une science particulière de la part du professeur, qui doit prendre garde de communiquer aux élèves une manière dure et sèche, ou de les éloigner de la nature. « Il n'est pas sans danger qu'en dessinant d'après le modèle académique, il [l'élève académique] ne s'habitue à ces positions du corps non naturelles et apprêtées [*vyčurnye*], qui n'ont aucun rapport avec les actions directes et habituelles de notre vie. En effet, est-ce qu'il y a une ressemblance entre le porteur d'eau académique et le vrai qui prend de l'eau dans un puits?»[30]. Pour s'assurer de la fidélité du texte de Golitsyne par rapport à celui de Diderot, il suffit de comparer ce texte au passage suivant, tiré des *Essais sur la peinture*: «Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées, toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable et toujours par le même pauvre diable gagé pour venir trois fois par semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature? Qu'ont de commun l'homme qui tire de l'eau dans le puits de votre cour et celui qui, n'ayant pas le même fardeau à tirer, simule gauchement cette action de la nature?»[31].

L'usage de l'écorché, selon Golitsyne qui suit en cela Diderot, doit se réduire au strict nécessaire et laisser rapidement la place à l'explication des muscles sur le modèle vivant, placé dans une position naturelle, pour que l'élève ne s'attache pas à la vision de l'écorché et ne se transforme pas en artiste pédant. Quant aux modèles vivants, ils doivent représenter différents types humains, enfin leurs positions doivent toujours être naturelles. L'écorché d'Houdon, dans sa position classique conventionnelle, pouvait difficilement satisfaite aussi bien Golitsyne que le Diderot des *Essais*. En réalité, l'enseignement que Golitsyne, à la suite de Diderot, proposait d'instaurer à l'Académie de Saint-Pétersbourg, et notamment l'évocation d'un «homme qui tire de l'eau dans le puits de votre cour», qui rappelle des personnages des tableaux de genres hollandais, pouvait davantage convenir aux artistes producteurs de «tableaux de galerie» qu'à ceux qui étaient censés travailler dans le grand goût et fournir la jeune école russe en «tableaux d'école».

Lu à l'assemblée de l'Académie, le mémoire de Golitsyne n'a jamais été jugé digne d'être publié. Mais il était probablement connu des pensionnaires russes en France qui fréquentaient Golitsyne. Ainsi, Ivan Ivanov écrivait dans son rapport daté de 1767: «...le même jour du 19 juillet, Son Excellence est arrivée; arrivés chez lui, nous [les pensionnaires Ivanov, Choubine et Grinev] lui donnâmes les lettres et ensuite, en lui présentant le diplôme [de membre honoraire], nous fûmes salués avec grâce par Son Excellence qui nous a promis de nous garder sous sa protection et de s'occuper de notre bien-être. En même temps, il lui plut d'envoyer un laquais pour prier Monsieur Diderot de venir chez lui, et pendant ce temps, il lui plut de nous parler. Il nous lut ses oeuvres dans lesquelles il parle des arts, de leur source et de la façon dont ils s'épanouissent et des causes de la décadence de certains d'entre eux et du moyen de les restaurer dans leur ancien état. En ce qui me concerne, je crois, et les autres sont de la même opinion que moi, que cette oeuvre est d'une grande utilité, surtout pour les artistes; quant à ceux qui ne pratiquent pas les arts, elle leur en apporte la science et l'amour»[32]. Il se pourrait qu'il s'agisse du mémoire du Galitzine.

Ainsi, l'Académie russe reçoit en 1766 et en 1773 deux messages contradictoires, tous deux provenant de Diderot, l'un allant dans le sens de la réforme et l'autre dans le sens de la conservation. De façon paradoxale, le premier arrive plus tôt que le deuxième. Annoncé directement en russe, il introduit dans l'espace académique russe les idées les plus avancées que Diderot a destinées à la France, alors que l'auteur de ces idées lui-même ne les trouvait guère appropriées à la situation russe.

Le paradoxe de Diderot découle en toute évidence du principe fondamental de l'entreprise académique. L'académie prétend

former les artistes selon un idéal construit de façon synthétique, et par conséquent résistant aux goûts nationaux. Or, le procédé même de la formation des artistes qui passe par la copie la rend dépendante du modèle copié. Dès lors, l'idéal normatif devient tributaire du choix des modèles et par conséquent se transforme en un outil parfait pour le transfert de ce que Diderot appelle la «manière nationale». Cette «mauvaise» manière découverte par Diderot à l'Académie de Saint-Pétersbourg le fait réagir dans un sens qui paraît contraire à ses propres convictions, telles qu'il les défend à Paris.

***

[1] *Marc Fumaroli*, «La Coupole», in Les lieux de mémoire, tome II, La Nation, vol. 3, sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1986, p. 323.

[2] *Ibid.*, p. 330.

[3] *E.Lizé*, «Mémoires inédits de Diderot pour Catherine II», Dix-huitième siècle, n° 10, 1978, p.191–222.

[4] *Denis Diderot*, Mémoires pour Catherine II, Œuvres complètes, vol.X, Paris, Club français du Livre, 1971, p.771.

[5] *Antoine Schnapper*, «Greuze, peintre d'histoire ou peintre de genre?», Commentaire, 12, hiver 1980–1981, p.598.

[6] *Madeleine Pinault*, «Charles Le Brun et l'Encyclopédie», L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet, Paris, PUF, 1991, p.273.

[7] *Denis Diderot*, Essais sur la peinture, Paris, Hermann, 1984, p.14.

[8] *Ibid.;* voir aussi: Carole Screve Hall, «Diderot, Greuze et la peinture d'histoire», Diderot et Greuze. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (16 novembre 1984), 1986, p.91–96.

[9] *F.Monod, L.Hautecoeur*, Les dessins de Greuze conservés à l'Académie des Beaux Arts de Saint-Pétersbourg, Paris, 1922.

[10] Voir: *Antonio Pinelli*, La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI-e siècle, Paris, Le livre de poche, Référence, 1996, p.177–178.

[11] *Denis Diderot*, «De la Manière», Edition critique et annotée, Herrmann, Paris, 1990, vol.16, p.530.

[12] *Ibid.*, p.531.

[13] *Ibid.*, p.531.

[14] *André Félibien*, «Préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667», Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII-e siècle, Edition établie par Alain Mérot, Paris, Ensba, 1996, p.57.

[15] *L.P.Amerson*, The problem of the Ecorché : A Catalogue Raisonné of Models and Statuettes from the Sixteenth Century and Later Period, diss, University Park, PA State U., 1975; *I.Bignamini, M.Postle ed.*, The Artist's Model: Its Role in British Art from Lely to Etty, catalogue de l'exposition, London, Kenwood House, 1991; *Louisa Somaini*, «Due celebri statue anatomiche del settecento. Gli écorchés di Lelli e di Houdon», Due secoli di anatomia artistica. Dalla macchina corporea al corpo vissuto, cat. De l'exposition, Accademia di Belle Arti di Brera, Milan, 2000, p.78–88.

[16] Abrégé d'Anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture. Et mis dans un ordre nouveau, dont la methode est tres-facile, & débarassée de toutes les difficultez & choses inutiles, qui ont toujours esté un grand obstacle aux Peintres pour arriver à la perfection de leur Art…,Paris, Jean Mariette, 1668.

[17] *Ibid.*

[18] *Denis Diderot*, «De la manière», op.cit., p.532.

[19] *Denis Diderot*, Essais sur la peinture, op.cit., p.14.

[20] *Georges Dulac*, «Diderot, éditeur des plans et statuts des établissements de Catherine II», Dix-huitième siècle, PUF, n° 16, 1984, p.341.

[21] *Louis Réau, P.Vallery-Radot*, «Les deux écorchés de Houdon », Aesculape, 1938, p.170–184 (le deuxième écorché avec une main levée fut réalisé par Houdon en 1792, il se trouve à l'Ecole des beaux-arts de Paris). *Anne L.Poulet, ed.*, Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment, The University of Chicago Press, *2003*.

[22] *Francis Watson*, «Diderot and Houdon: a little-known bust», The artiste and the writer in France. Essays in honour of Jean Seznec, ed. by Francis Haskell, Anthony Levi, Robert Shackleton, Oxford, Clarendon Press, 1974, p.15–20 et surtout Johanna Hecht, «The stone ghost. Two Russians in Enlightenment Paris», Apollo, july 1994, p.28–35.

[23] *H.H.Arnason*, The Sculptures of Houdon, Phaidon, 1975, p.26–27. *С.Я.Карп*, «Дидро, Гудон и братья Голицыны», Французские просветители и Россия, Москва, 1998, с.32–116.

[24] *V.Verezčagin*, «Proizvedenija Gudona v Rossii», Starye gody, 1908, juin, p.331–341; *Louis Réau*, «Les ocuvres de Houdon en Russie», Bulletin de l'Histoire de l'Art Français,, 1914, p.37–53. ; *Idem*, «L'œuvre de Houdon en Russie», Gazette des beaux-arts, 1917, p.129–155, *Christoph Frank*, «Un homme plus jaloux de gloire que de fortune». Houdon et la Russie, Houdon, sculpteur des Lumières, Cat. de l'exposition, Versailles, 2004, p.49–58.

[25] *Denis Diderot*, Essais sur la peinture, p.16.

[26] *Ibid.*, p.21.

[27] *Ibid.*, p.14.

[28] *Ibid.*, p.18.

[29] Voir: *Moleva, Beljutin*, Pedagogičeskaja sistema akademii hudožestv XVIII veka, *op.cit.*, p.313. Par ailleurs, toujours en 1767, le prince Dimitri Golitsyne, membre

honoraire de l'Académie, fut chargé par celle-ci d'acheter en France des «préparations en cire» (*voskovye preparaty*) pour la classe anatomique. (RGIA, f.789, op.1, d.298).

[30] «Pis'mo knjazja Dmitrija Golicyna v sovet Imperatorskoj Akademii hudožestv o pol'ze i slave živopisi, skul'ptury i arhitektuy i pročih hudožestv...», 16 octobre/5 novembre 1766, RGIA, f.789, op.1, d.246, f.1–9 vo.

[31] *Denis Diderot*, Essais sur la peinture, *op.cit.*, p.14.

[32] Ce passage du rapport académique des pensionnaires est cité dans plusieurs ouvrages, voir par exemple: Moleva, Beljutin, *op.cit.*, p.77.